4047
311

No. HOHM.311

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Max Reger

als Orchesterkomponist

und sein

Symphonischer Prolog zu einer Tragödie

Op. 108

für großes Orchester.

Von

Dr. Victor Junk

Leipzig
Max Hesses Verlag
1910.

May 8, 1912
9

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Unter den lebenden Komponisten darf man Max Reger als den spezifisch Musikalischen qualifizieren, als den rein Musikalischen, als den „absoluten“ Musiker.

Schon seine Vorbilder, Bach und Brahms, lassen dies erkennen und bewiesen wird es vor allem durch die Wahl der von ihm bearbeiteten musikalischen Formen: der gänzliche Verzicht auf Anlehnung oder gar Unterordnung der musikalischen Gedanken unter eine außerhalb der Musik gelegene Idee, ein Programm. Daher ist auch der Aufbau seiner Kompositionen ein streng musikalisch-formaler und die Erleichterung des Verständnisses durch musikalisch-technische Analyse möglich. Er ist darin das direkte Gegenteil von Richard Strauss, dessen Wirkung höchst selten auf rein musikalischer Grundlage, vielmehr meist auf der Verquickung mit andern, an sich verständlichen Vorgängen, Stimmungsbildern, dramatischen Momenten, u. dgl. beruht. Daraus erklärt sich auch der verschiedenartige Erfolg dieser beiden: Richard Strauss „schlägt immer gleich ein“, weil das Verständnis seiner Werke erleichtert ist durch jene der Musik eigentlich fremden, programmatischen Beimengungen; Max Reger dagegen will in seinen rein musikalischen Formgebungen verstanden und gewürdigt werden, verlangt also stärkere musikalische Konzentration, tieferes Eindringen in die musikalische Form und ihr Gefüge. Dieses aber ist noch dazu bei Reger oft nicht gleich auf den ersten Blick zu durchschauen, so daß beim Hörer der Eindruck sprunghafter Improvisation und launisch willkürlicher Spielerei zurückbleibt. Wie sollte aber auch das — jedenfalls ungenügend vorbereitete — Publikum imstande sein, die Entwicklung der Regerschen Kunstformen zu verfolgen, wo es doch mit dem Genuß seiner Kompositionen infolge seiner überaus regen Produktivität unmöglich Schritt halten kann! Die landläufigen „Führer“ im Konzertsaal erreichen ihren Zweck, das Publikum vorzubereiten, kaum, einer-

seits durch eigne Schuld (indem sie meist bloß einen Haufen von Motiven in mehr oder minder richtiger, sicher aber unzureichender Notation dem Leser vor die Füße werfen, aus dem er doch nicht klug wird und der ihn während der Aufführung eher ablenkt als sammelt), und andrerseits weil es im Konzertsaal zur Vorbereitung überhaupt zu spät ist. Werke, wie das hier zu betrachtende, erschließen sich uns nicht beim ersten Lesen: liebevolles, vorurteilsloses Sich-versenken in das Werk, ja öfter sogar erst gewissenhaftes Studium seiner Eigenart werden unseren Blick schärfen und uns den Wert desselben erkennen lehren.

Es sind nur vier Orchesterwerke von Reger vorhanden. Diese Zahl ist um so erstaunlicher, als die Produktivität des Meisters bekanntlich eine außergewöhnlich starke ist; aber, wie sein Vorbild Brahms, so hat auch er erst spät sich dem Orchester zugewendet.

Regers Orchesterwerke tragen daher naturgemäß alle das Zeichen künstlerischer Reife und die ausgeprägten Züge seiner musikalischen Physiognomie an sich.

Sein im Jahre 1905 erschienenes erstes Orchesterstück trägt die Opuszahl 90 und den etwas zaghaften Titel „SINFONIETTA“, denn es ist eine „ausgewachsene“ Sinfonie mit den üblichen vier Sätzen (Allegro moderato, $^6/_8$ — Allegro vivace, Scherzo, $^3/_4$ — Larghetto, $^3/_4$ — Allegro con spirito, $^2/_4$). Auch sein Op. 95, „SERENADE“ trägt dieselbe, in vier Sätze gegliederte sinfonische Form (Allegro moderato, 𝄵 — Vivace a Burlesca, $^6/_8$ — Andante semplice sostenuto, $^3/_4$ — Allegro con spirito, 𝄵). Ein andres, jedoch wieder in rein musikalischen Kunstgesetzen begründetes Gewand trägt Op. 100, „VARIATIONEN UND FUGE UEBER EIN LUSTIGES THEMA VON JOHANN ADAM HILLER“: es besteht im ersten Teil aus dem Thema (Andante grazioso, 𝄵) und 11 Variationen in den verschiedensten Tempi und Tonarten; die zweite Hälfte des Werkes bildet eine grandiose Fuge, die in pompöser Verherrlichung des graziösen Hillerschen Themas endigt.

Das vierte endlich, unser vorliegender „SINFONISCHER PROLOG ZU EINER TRAGOEDIE“, Op. 108, ist ein einsätziges Stück, das an den Zuhörer wie an die Ausführenden die denkbar größten Anforderungen stellt.

Ich möchte den Hinweis nicht unterlassen, daß eine neue Probe dafür, wie sehr sich Reger in die Form der Sinfonie eingelebt hat, sich aus einem seiner letzten Werke, dem „100. PSALM FÜR GEMISCHTEN CHOR, ORCHESTER UND ORGEL", Op .106, ergibt, das zwar ein Chorwerk großen Stiles ist, aber in seinem Aufbau ganz deutlich sinfonische Struktur zeigt[1]).

Das vorliegende Werk gibt sich uns als etwas Besonderes schon durch seine äußere Form zu erkennen, sowie auch durch die Mittel, mit denen es wirkt.

Was zunächst die Form, die Struktur des Werkes betrifft, so fällt seine Vielfältigkeit und die dadurch bedingte ungewöhnliche Dimension auf. Durch zwei stark bemerkbare Cäsuren zerfällt der Hauptteil des Werkes, (dem eine langsame Einleitung traditionell vorausgestellt ist) in drei große Abschnitte, die aber nicht durch wirkliche Pausen voneinander getrennt sind: das Ganze ist ein „Satz".

In den durch thematische und rhythmische Verschiebungen äußerst komplizierten Aufbau des Stückes gibt der folgende tabellarische Überblick Einsicht. Die in ( ) beigefügten Ziffern bedeuten die Anzahl der Takte.

Einleitung: GRAVE (34).

I. **ALLEGRO** AGITATO (88) — MOLTO SOSTENUTO (10) — TEMPO I. (30) — MOLTO SOSTENUTO (4) — **ANDANTE SOSTENUTO** (16).

II. POCO SOSTENUTO stringendo al TEMPO I. **(ALLEGRO)** (62) — MOLTO SOSTENUTO (2) — TEMPO I. (19) — MOLTO SOSTENUTO mit PIU MOSSO mehrmals wechselnd, das große „Zwiegespräch" (17) und ein anschließendes LARGO (7).

---

[1]) Carl Hasse hat in Nr. 21/22 der „Allg. Musikzeitung, Berlin, XXXVII. Jg.", S. 505, auf die auffallenden Analogien in der Form des „100. PSALMS" zu der einer viersätzigen Sinfonie hingewiesen: auf den ersten, lebhafteren Abschnitt folgt, deutlich getrennt, wenn auch nicht unterbrochen, ein zweiter langsamerer; der dritte trägt geradezu scherzo-artigen Tanzcharakter, und ein länger ausgesponnener vierter, der die Themen des Werkes vereinigt, triumphiert in einer Schlußfuge mit einem Choral der Trompeten und Posaunen („Ein' feste Burg ist unser Gott") als *Cantus firmus*.

III. **ALLEGRO** AGITATO = TEMPO I. (114) — MOLTO SOSTENUTO (9) — **ANDANTE SOSTENUTO** (20).

Einen Begriff von dieser exzessiven äußeren Faktur des Regerschen Stückes bekommt man, wenn man die Verhältnisse etwa der großen LEONOREN-OUVERTURE NR. III, die innerhalb der klassischen Gattung der Ouvertüre gewiß schon als eines der komplizierteren Tongebilde gelten kann, daneben hält. Sie stellt sich im Aufbau folgendermaßen dar:

Einleitung: ADAGIO (36).

I. ALLEGRO (235) — „TROMBA SOLO" (6) — dann das Intermezzo: TEMPO I. (16) — Wiederholung des „TROMBA SOLO" (6).

II. TEMPO I. (214).

III. PRESTO (125).

Solche Zusammenstellungen sind sehr lehrreich. Aus der obigen sieht man deutlich, wie das rhythmische Knochengerüste des Regerschen Riesenwerkes streng gesetzmäßig aufgebaut ist: im Hauptteil läßt sich ganz deutlich verfolgen, wie I. und III. symmetrisch sind in der regelmäßigen Folge ihrer beiden Hauptzeitmaße ALLEGRO — ANDANTE SOSTENUTO, während der dazwischen liegende II. Teil wohl auch die Analogie zu I. und III. festhält durch das beginnende ALLEGRO, aber dann ein ganz abweichendes Gefüge erhält, wie es für den Höhepunkt des Werkes selbstverständlich ist. Man sieht auch, daß der Höhepunkt des Regerschen Prologs genau in der Mitte des Hauptsatzes (eben im II. Abschnitt) liegt, während er in Beethovens III. Leonoren-Ouvertüre schon am Schluß des I. Abschnittes des gleichfalls dreiteiligen Hauptsatzes zu liegen kommt; das Beethovensche Werk ist eben viel mehr Programmmusik als das Regersche: das Erscheinen des Ministers Don Fernando ist ja ein programmatischer Effekt non plus ultra und bestimmt also vom dramatischen Standpunkt aus die musikalische Form des Folgenden. Reger steht hier mehr auf dem absolutmusikalischen Standpunkt als Beethoven, wobei natürlich auch in Betracht kommt, daß die III. Leonore-Ouvertüre jedenfalls in erster Linie als Vorspiel zur Oper „Fidelio" gedacht ist, und nicht als Konzert-Ouvertüre für sich.

Auch die Instrumentation weist Besonderheiten auf.

Während sich Reger in seinen übrigen Orchesterwerken Beschränkungen auferlegt hatte, in der „SINFONIETTA“ auf die Posaunen, in der „SERENADE“ sogar auf die Trompeten verzichtet hatte und erst in den „HILLER-VARIATIONEN“ ein volles, „großes“ Orchester anwendete, haben wir hier die größte Besetzung des Orchesters: außer den gewöhnlichen Instrumenten noch Pikkoloflöte, Englisches Horn, Baßklarinette und Kontrafagott; drei Trompeten, sechs Hörner, selbstverständlich drei Posaunen und Baßtuba; dann drei Pauken, große Trommel und Becken. Von Regers Lieblingsinstrumenten fehlt also bloß die Harfe; aber für sie, mit der er so intime Wirkungen erzielt, wie im ersten Satz der „SINFONIETTA“, im Anfang der „SERENADE“, in den langsamen Variationen seines Op. 100, u. ö., indem er ihre Flageolettöne in den Klang der Streicher einmischt, — war begreiflicherweise hier kein Platz.

Reger liebt die programmatischen Titel nicht; daß er dem Op. 108 einen solchen vorsetzt, verdient also Beachtung. Und ein Programm liegt tatsächlich in den beiden Bezeichnungen, sowohl in dem Worte „Prolog“ als auch in der Beziehung zur Tragödie. Freilich kein Programm in dem ausgesprochenen Sinne, wie es in den neueren „Sinfonischen Dichtungen“ mit Vorliebe geschieht, sondern ganz unbestimmt, ohne unsre Ideen auf einen bestimmten tragischen Vorgang hin- und dadurch von der Musik als dem eigentlichen, für sich sprechenden Inhalt abzulenken. Reger stellt also sein Werk mit andern Ansprüchen vor die Öffentlichkeit als z. B. Max Schillings, der seinen „Sinfonischen Prolog zu Ödipus“ ganz konkret bezeichnet hat, aber auch anders als die ältere Tradition der bekannten Programm-Ouvertüren, wie Beethovens „Coriolan“, Berlioz' „König Lear“, Tschaikowskis „Romeo und Julia“, Volkmanns „Richard III.“ usf.

Natürlich kann auch nicht annähernd der Versuch unternommen werden, das Werk zu finden, das ihn zu seiner Musik inspiriert hat, — eines der größten ist es sicher gewesen, nach dem großartigen künstlerischen Reflex zu urteilen, den es in der Seele des Musikers ausgelöst hat. (Auch die liebliche „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare“ von P. Scheinpflug meidet eine direktere Beziehung.) Die Regerschen Themen sind bei aller Bestimmtheit ihrer Gestalt und ihres Charakters nicht

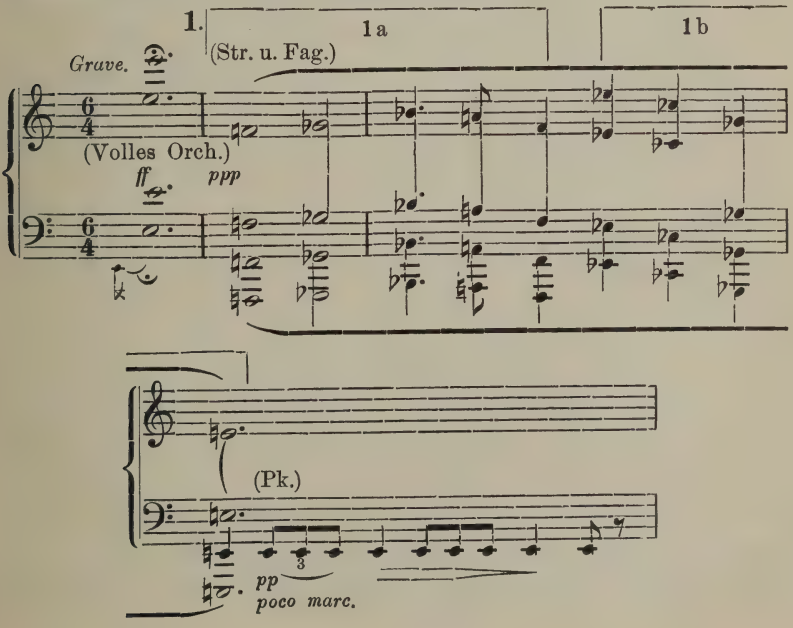
auf dramatische Figuren oder Einzelvorgänge zu deuten: sie sind und bleiben lediglich durch musikalische Formgesetze bestimmt. Dasjenige aber, was dieses Werk trotz seines eminent musikalischen Gehalts zum Prolog eines höchst tragischen Stückes befähigt, ist das Festhalten jener ergreifenden Grundstimmung, in die uns der Dichter (ich denke natürlich immer nur an SHAKESPEARE!) unmittelbar versetzt und die man „tragisch" nennt. Hierin liegt die unbegreifliche Höhe des REGERschen Werkes, daß es innerhalb seiner streng musikalischen Form doch unsre Gefühle in bestimmter Richtung leitet, uns sinfonisch vorbereitet auf eine Tragödie, uns die Stimmungen einer Tragödie sinfonisch vermittelt, ohne den Verlauf der Begebenheiten selbst musikalisch zu illustrieren.

Jeder, der das Werk auf sich wirken läßt, — ob er nun von demselben entzückt ist oder es verurteilt, — wird das eine zugeben müssen, daß hier der Grundcharakter des TRAGISCHEN in einer Weise getroffen ist, wie er stärker nicht zu treffen ist. REGER hat dies durch eine wunderbar einheitliche Behandlung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel erreicht: In der MELODIK z. B. wird diese tragische Grundstimmung bewirkt durch das Vermeiden jedweder ruhigen, heiteren Wendung, durch das Unbefriedigende und Unsichere, zugleich Unnachgiebige, das dem Melos der Themen anhaftet; das absichtliche Umgehen von allem Klaren, Freudigen, Erhebenden, das resignierte Zusammensinken und Über-sich-ergehn-Lassen. Erst das abschließende ANDANTE SOSTENUTO (Thema 17) bringt die so lange erwartete Beruhigung. Dazu kommen die Herbheiten der HARMONIK dieses Stückes, die der Komponist dadurch erreicht hat, daß er scheinbar miteinander völlig unverwandte Harmonien scharf aneinander rückt; als Beispiel diene das in der folgenden Analyse mitgeteilte Thema 3, auch 5a (noch besser 18) mit ihrer Häufung von scheinbar unverwandten Moll-Akkorden. Es ist kein Wunder, wenn man dies beim ersten Hören für reine Willkür oder Gesuchtheit hält, wo im Grunde höchste dichterische Absicht und geniale Intuition das treibende Motiv ist. Das Schulprinzip der Harmonik, Akkordfolgen so aneinander zu reihen, daß sie wenigstens durch einen, beiden Akkorden gemeinsamen Ton verbunden, vermittelt werden, ist hier freilich einfach auf den Kopf gestellt. Auch RHYTHMIK und

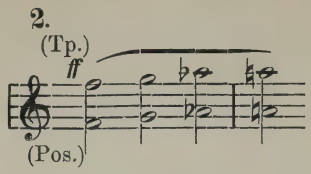
DYNAMIK des Stückes lassen durch ihr beständiges Schwanken kein Gefühl stiller Sicherheit, behaglicher Lebensfreude aufkommen. Und ebenso verstärkt diese Eindrücke das Vorherrschen einer absichtlich unbestimmt gehaltenen, „dicken" INSTRUMENTATION, die bloß hie und da auf Augenblicke durch kurze Solostellen (unter schärfster Kontrastwirkung) erhellt wird, wobei als Soloinstrumente das Englische Horn, die Oboe oder gestopfte Hörner fungieren, nicht aber die helleren Instrumente wie Geigen, Trompeten u. dgl.

Das einleitende **GRAVE** ($^6/_4$) enthält schon die motivischen Keime für das ganze Stück.

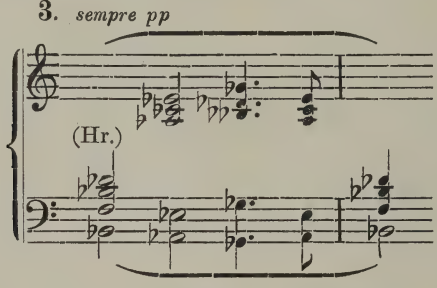
Es beginnt mit einem dröhnenden, langausgehaltenen Orchesterschlag auf *e unisono*, an dem bloß die Posaunen unbeteiligt sind; im stärksten Kontrast dazu schleicht — wie ein Schatten — in vier Oktaven von Streichern und Fagotten gebracht, im dreifachen *pianissimo* und ohne die geringste dynamische Schattierung, das Hauptthema (1) einher. Die stockenden leisen Paukenschläge, die sich anschließen, malen förmlich die Beklemmung, die dieses Thema auslöst:



Ein machtvoll aufsteigender, drängender Kampfruf schließt sich unmittelbar an:

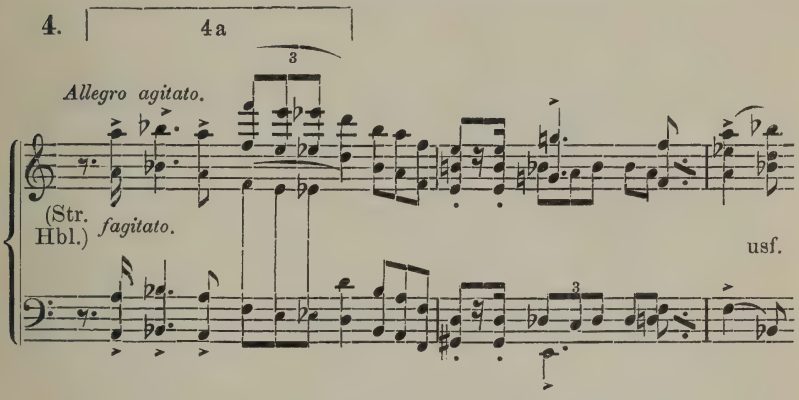


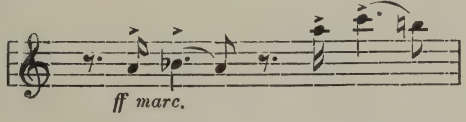
Aus den sich hin und her wälzenden Tonmassen des vollen Orchesters dröhnt das 1. Thema in sechs Oktaven, von Baßtuba und Kontrafagott angefangen, durch Hörner und Trompeten bis zu den höchsten Holzbläsern hinauf, in wildester Entfaltung heraus.

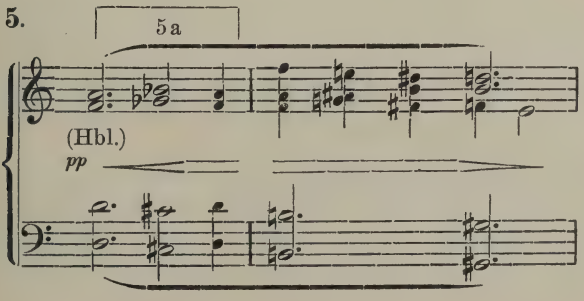
Ein 3. (Seiten-)Thema antwortet:

Einschmeichelnde wehmütige Geigentöne, von den Holzbläsern schüchtern unterstützt, suchen abzulenken, aber wieder meldet sich, wie ein böser Alp, das 1. Thema, diesmal im vierfachen *pianissimo* von *h* aus, bloß von einem Teil der Streicher getragen.

Die Wiederholung des Kampfrufes (2) ist das Zeichen zu neuem wildesten Sturm. Erst gegen Schluß des „Grave“ tritt Beruhigung ein und zugleich gewinnen wir festen harmonischen Boden. Hiebei wird nämlich das 1. Thema zerstückt, indem seine erste Hälfte (1a) in rhythmisch beruhigterer Gestalt im Englischen Horn und der Bratsche aufseufzt, die zweite Hälfte dagegen (1b) in ein langsames diatonisches Herabsinken übergeht, das die vorherrschende Stimmung nur noch mehr verstärkt. Auch das Seitenthema (3) wird noch einmal angeschlagen, mitsamt seinem zarten Gefolge. Durch jenes sich immer tiefer wie ein Schleier herabsenkende, instrumental besonders meister-

haft gefärbte Teilmotiv (1b) bereitet sich, in alterierten Akkordfolgen, von den unheimlich synkopierten Pulsschlägen der Pauken und gedämpften Hörner rhythmisiert, die Harmonie auf A als der Dominante des Hauptsatzes vor.

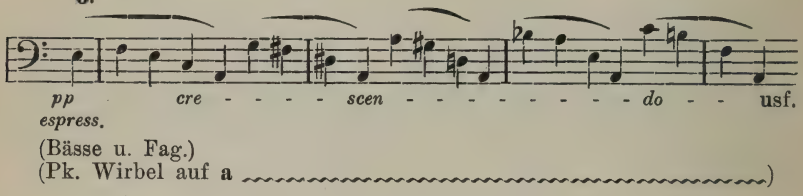
Der **I. Abschnitt** ALLEGRO AGITATO (*ma non troppo allegro*), $^{6}/_{4}$ setzt mit einem neuen, recht bezeichnenden, besonders in seinem zweiten Teil hin und her zerrenden Thema ein:

Aus seiner Durchführung ergibt sich ein fortwährendes Aufpeitschen aller Kräfte, ein Hasten, Schieben, Stoßen; vgl. das Motivteilchen:



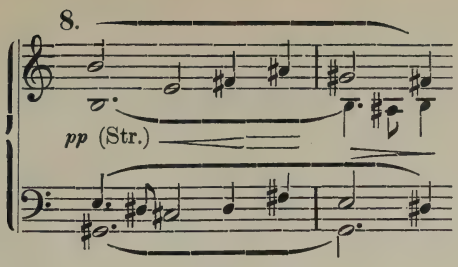
Nach kurzem Niedersinken erhebt sich eine neue Variante des 1. Themas in dieser Gestalt:

Es ist deutlich zu sehen, daß dies eine Verlangsamung von Thema 4 ist (4a), wobei eine Verwandtschaft mit den Intervallschritten von 1 nicht zu leugnen ist, während speziell der zweite, hier wieder chromatisch absteigende Teil ebenfalls der zweiten Hälfte von 1 (also 1b) entspricht, nur wieder in der ruhigeren Form, wie am Schluß des „Grave".

Daraus aber entwickelt sich wieder ein neues Motiv von drängendem Charakter, mit einem Orgelpunkt auf A:

6.

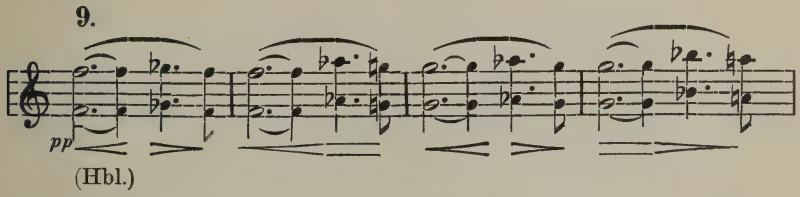

pp
cre - - - - scen - - - - - - - - - do - - usf.
espress.
(Bässe u. Fag.)
(Pk. Wirbel auf a ~~~

8.



Ganz kleinmütig wirken diese Harmonien, aber eine neue Steigerung ergibt sich aus folgendem Motiv:

9.

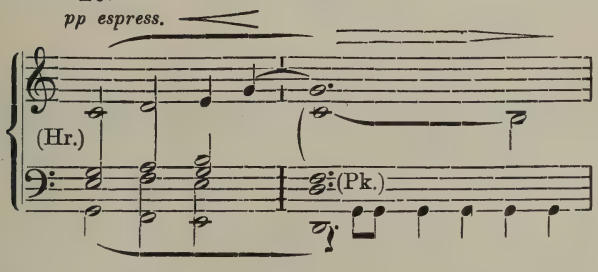


insbesondere durch die harten Querstände in der Harmonie.

Das Spiel wiederholt sich in gröberen Effekten durch Thema 7 und eine sich anschließende mächtige Steigerung.

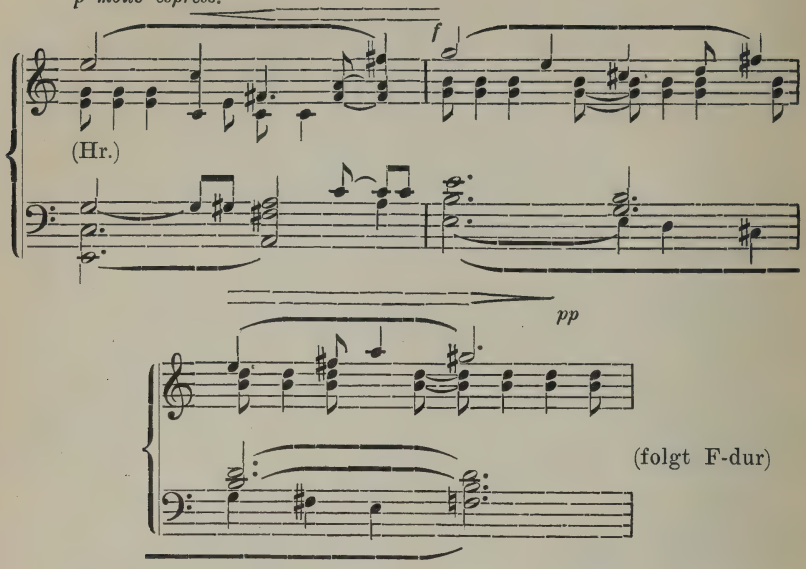
Nach mehrfacher Wiederholung des Rufthemas (2) aber tritt ein ganz andres Bild vor unsre Augen. Die Hörner bereiten durch die aus Thema 2 entstandene Passage (10) vor:

10.



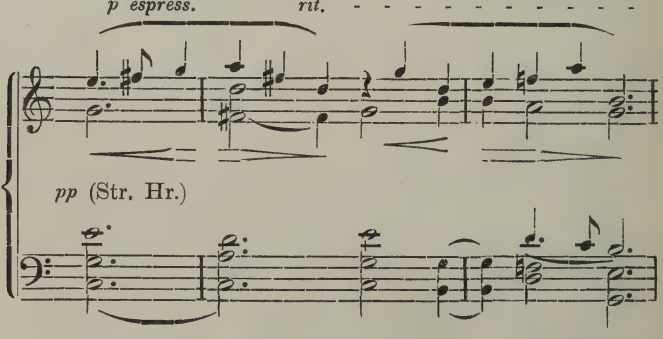
Und nun strahlt in reinstem C-dur das folgende Thema (11); auch dieses ist voll leidenschaftlicher Erregung, aber sie ist ganz andrer Art. (In technischer Hinsicht ist es einfach eine Umkehrung des Anfangsthemas 1):

11. (Fl. Klar. Str.)
p molto espress.



Doch schon nach mäßiger Entfaltung sinkt es wieder in sich zusammen und klingt in eine rührende Klage der Oboe aus:

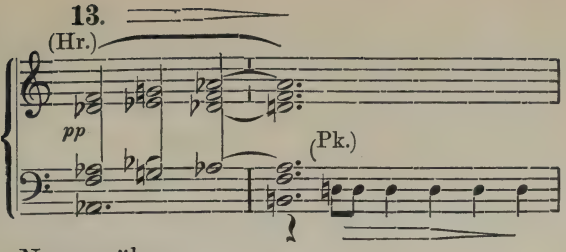
12. (Ob. Solo)
p espress. *rit.*



und macht einer düsteren Reminiszenz an das 1. Thema Platz: in einem bemerkenswerten Zwiegespräch zwischen Oboe und Englischem Horn (MOLTO SOSTENUTO) kommt es zum Vorschein, während dünne hohe Geigenvibrati geisterhaft aufsteigen.

Wieder leiten dann die Hörner mit einer charakteristischen Passage, die mit 10 zwar verwandt, aber doch von ganz anderm Ausdruck ist:

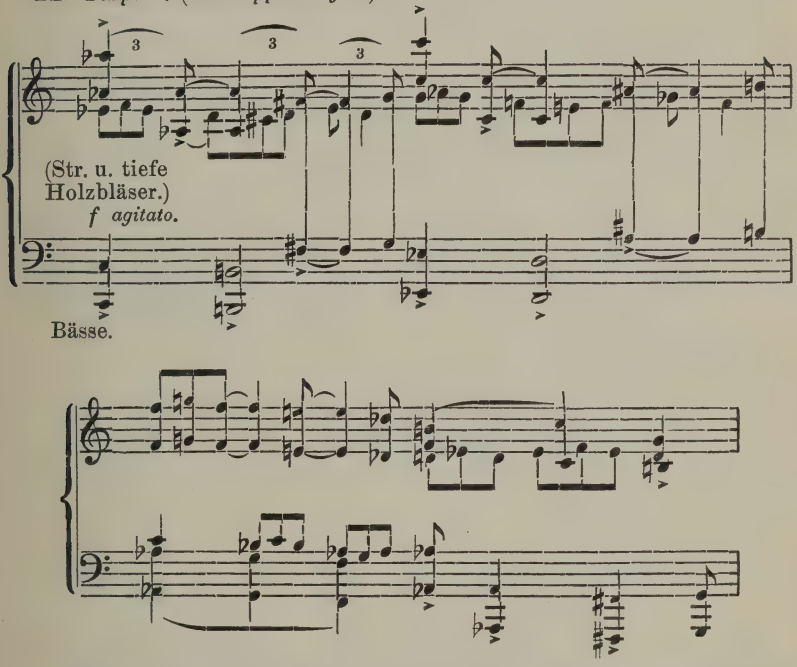
13.



zu etwas Neuem über:

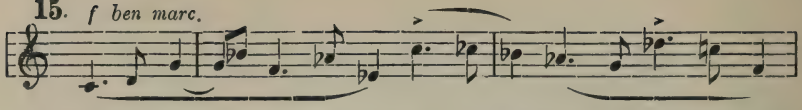
TEMPO PRIMO (non troppo allegro!) mit wuchtigen, marschmäßig einherschreitenden Rhythmen (14):

14. *Tempo I. (non troppo allegro!)*

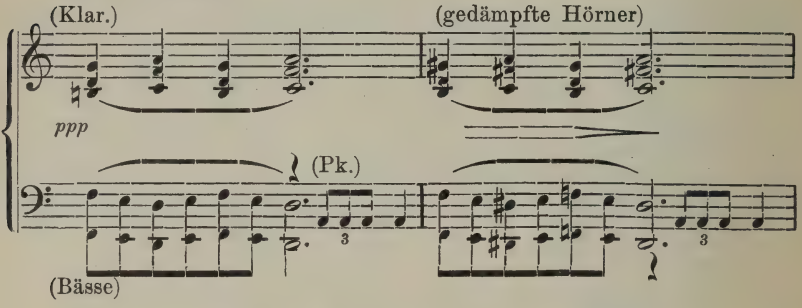


Die schon bekannten Themen des Allegro mischen sich ein, durch chromatische Verschiebungen gesteigert, und gehen über in eine Art zweiter Umkehrung des Anfangsthemas, die von den sechs Hörnern *unisono* als ein wahrer Siegeslauf dahinstürmend gebracht und von dem übrigen Orchester begeistert umjubelt wird (15):

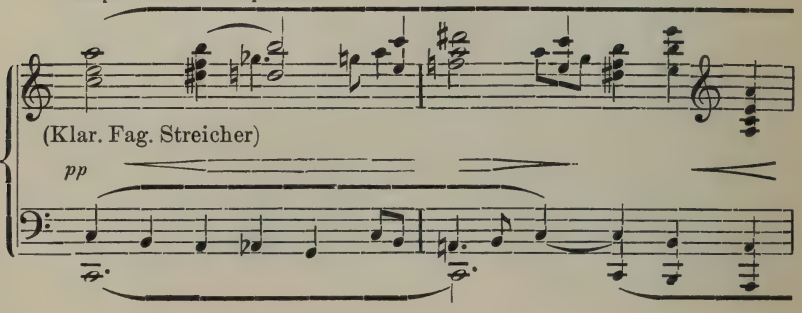
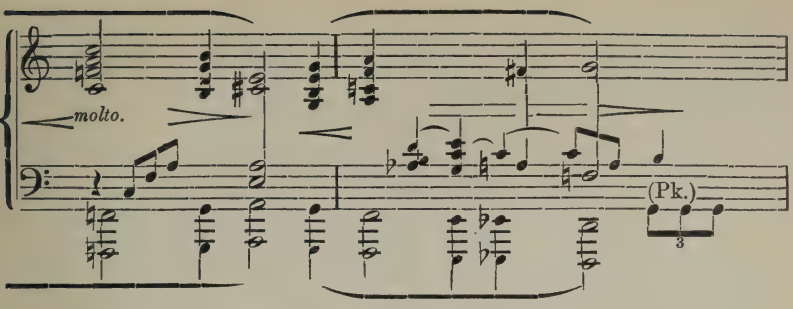
15. *f ben marc.*



In diese tolle Jagd hinein ein Aufschrei des Rufthemas (2) worauf die Streicher auf dem Sextakkord von Fis-dur in geheimnisvoller Erwartung *ppp* auf langen Haltungen liegen bleiben; noch ein zweiter Ausbruch des Rufthemas (2), und ebenso wie vorhin *ppp* ausgehalten der Quartsextakkord von C-dur, diesmal bloß belebt durch leise Stöße der gedämpften Hörner auf *b*. Die folgende Vorbereitung besorgen zunächst die tiefen Klarinetten, dann die Hörner, beide von schleichenden Gängen der Streichbässe und dumpfen Paukenschlägen begleitet:

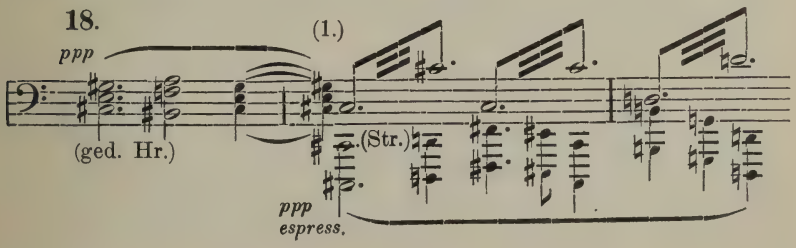
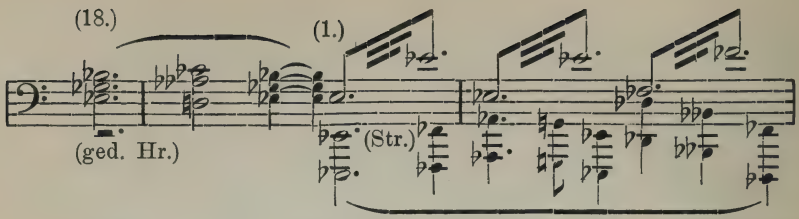
16. *molto sostenuto.*

Und da steigt nun (als Fortbildung von 2) ein Thema auf von so überwältigender Klangschönheit, von so zwingender Einfachheit und edelstem Ausdruck, daß es ergreifend ist (ANDANTE SOSTENUTO):

17. *Andante sostenuto.*
sempre sonore ed espressivo.

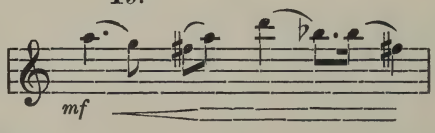


In der höheren Oktave von Oboen, Violinen und tiefliegenden Trompeten wiederholt, vom ganzen Aufwand des Orchesters einmütig unterstützt, gewinnt dieses Thema unter allen schon jetzt besondre Bedeutung; wir schöpfen aus ihm die Hoffnung, daß endlich doch alle Konflikte gelöst, alle Leidenschaften besänftigt und alle Wunden geschlossen werden.

Im Ausklingen dieses schönsten Themas melden sich wieder schüchtern ein paar Soloinstrumente: die Oboe bringt ihren, uns schon bekannten Klageseufzer (12) noch milder vor als früher, worauf die Klarinette, wie tröstend, antwortet und der reine C-dur-Akkord, in den die Streicher hinabsinken, einen deutlichen Abschnitt macht.

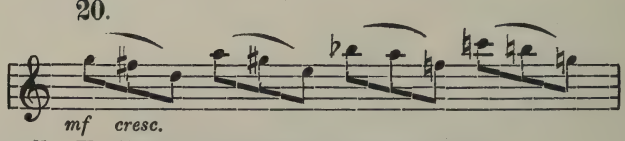
Der **II. Abschnitt** des Riesenwerkes beginnt POCO SOSTENUTO. Darin gewinnt ein Teilthema Bedeutung, welches schon früher (in 5a) in anderm Zusammenhange vorübergehend angedeutet wurde, jetzt aber selbständig hervortritt (18); darauf das wühlende Anfangsthema (1), diesmal von den Streichbässen nahegerückt, von *cis* aus, unter dem Tremolo der übrigen Streicher, dann wiederum 18 und wieder 1, auf *es* aufgebaut, in folgender Weise:

Durch 5 und 6 wird, wie im ersten Teil, das Allegro (Tempo I.) erreicht, und der alte Sturm beginnt aufs Neue: das Hauptthema 1, seine verkümmerten Formen, seine leidenschaftliche Umkehrung 11, unterbrochen von dem chromatisch drängenden Aufsteigen 9. Die beiden Gegensätze 1 und 11 bekämpfen sich unablässig, in verschiedenen Varianten, verzerrt, verkürzt, chromatisch gehoben; dabei kommt Regers polyphone Art zur vollen Entfaltung und treibt ihr freiestes Spiel. Es ist ein ewiges Hin und Her, Auf und Nieder, ein Hasten und Schleppen, Aufschreien und Zusammenbrechen. Darin aber begegnet eine bedeutsame Episode: jenes Seiten-Thema 3, das bisher bloß in dem einleitenden „Grave" einmal zu Worte gekommen war, prägt sich jetzt durch sein zweimaliges Erscheinen (erst in den tiefen Klarinetten und Fagotteu, dann in den gedämpften Trompeten und Posaunen) dem Gedächtnis schärfer ein. Darauf wird in einem kurzen Nachahmungssatz, von den Bässen aufwärts, das 1. Thema tatsächlich zu Tode gehetzt, und zwar in Erscheinungen wie die folgende:

19.



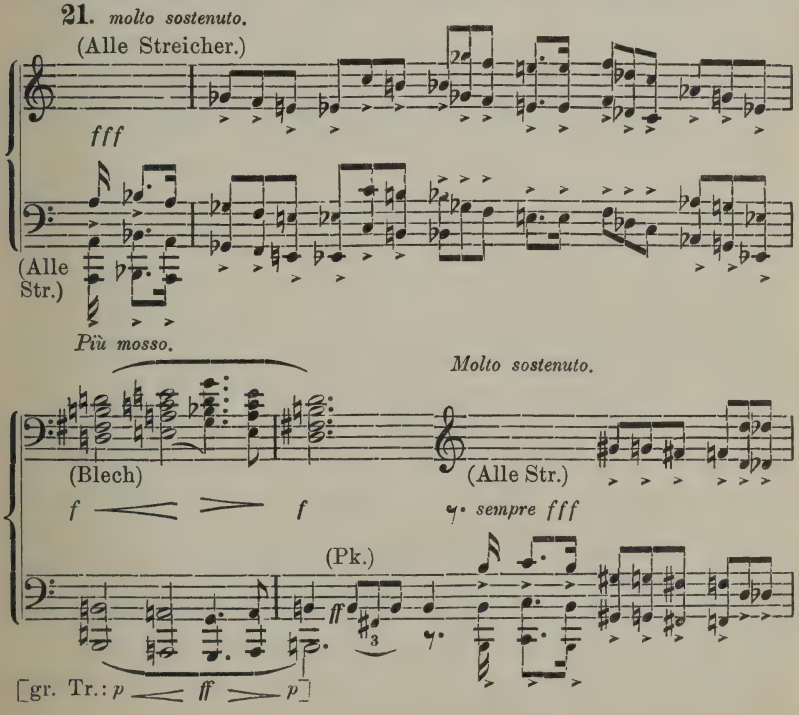
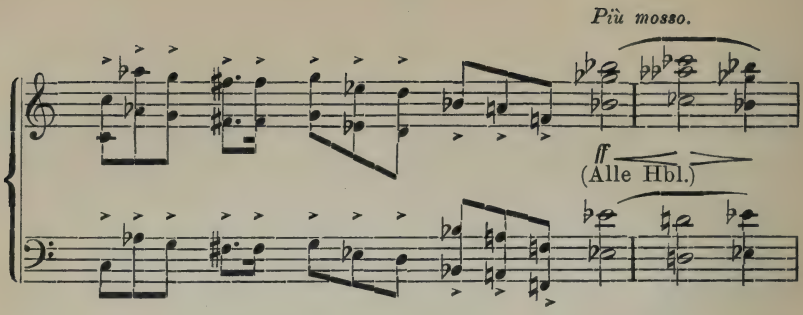
oder so:

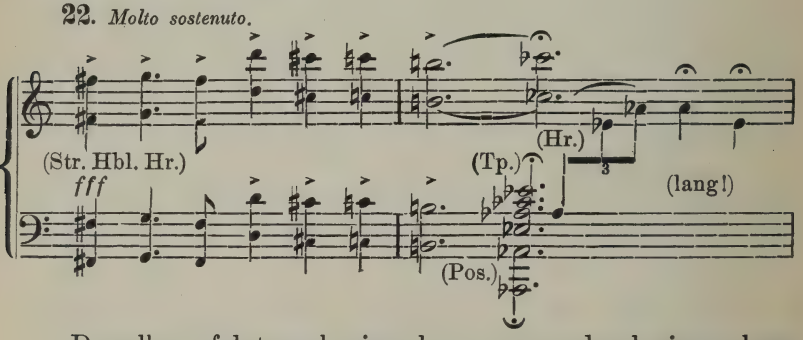
20.



bis das tolle Treiben mit einem Schlage abreißt.

Es folgt nun etwas ungeheuer Aufregendes, schon durch das rhythmische Schwanken (Molto Sostenuto und Più Mosso viermal miteinander wechselnd, dann Ritenuto bis ins Largo!) auffallend, eine in ihrer Art unerhörte Episode, ein „Zwiegespräch" der Themen, in welchem sie nicht verbunden, verflochten und

musikalisch „durchgeführt“ werden, sondern hartnäckig und unvermittelt aneinander gerückt, geworfen, gestemmt werden: daher der Eindruck des Starrsten, Trotzigsten, Unbeugsamsten, Härtesten. Hier zum ersten und einzigen Male in der ganzen Partitur auch eine bestimmte Differenzierung in der Instrumentation: die drei großen Klangkörper, Streicher, Blech und Holz, strenge voneinander gehalten, sie haben jedes ihr eignes Thema, von dem sie nicht ablassen wollen. Zunächst beginnen die Streicher mit ihren Unisonogängen, „in möglichst langen Bogenstrichen“ über drei (zuletzt gar vier) Oktaven sich ausdehnend; ihr Thema ist eine Variante und Fortbildung aus 4a und hat etwas schwungvoll Aufstrebendes, als gälte es, durch bloßes Sichhöherrecken den Widerspruch abzuschütteln. Auf seine abstürzenden Triolen folgt ein Aufschrei des gesamten Blechs mit Thema 3, wobei ein aus dem *p* zum *ff* anschwellender und wieder ins *p* zurücksinkender Wirbel der großen Trommel durch einen Paukennachschlag abgehackt wird. Darauf wieder die Streichergänge, um einen Ganzton gehoben; nun antworten die Holzbläser mit ihrem stöhnenden Motiv 5a = 18. Es sieht so aus:

Das Ganze wiederholt sich, nur noch drängender und rauflustiger, indem die vermittelnden Streicherfiguren ausbleiben: Holz — Blech — Holz — Blech folgen mit ihren Themen (18—3—18—3) aufeinander. Endlich vereinigt sich das ganze Orchester zu dem Ausruf:



Derselbe erfolgt noch einmal, von c aus, durch einen „lang nachhallenden" Beckenschlag verschärft. Folgen sieben Takte LARGO mit gehaltenen *pianissimo*-Akkorden, die, ähnlich wie am Schluß des „GRAVE", zum III. Teil hinüberleiten.

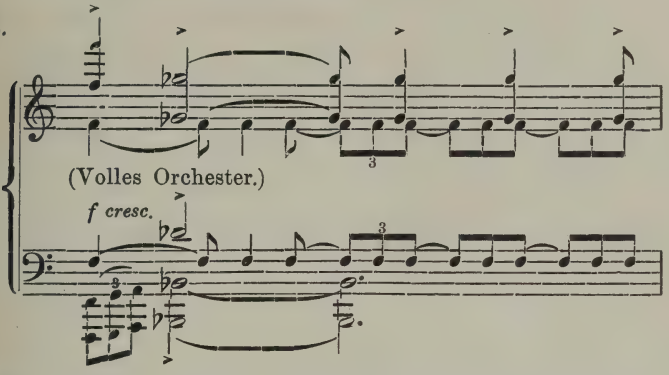
Der **III. Abschnitt** bringt die Reprise des Durchführungssatzes[1]), wiederholt also das ALLEGRO AGITATO vom ersten Eintritt des Themas 4 angefangen, nur mit dem Unterschied, daß der Eintritt von 11 nicht mehr in *C*, sondern in *A*-dur erfolgt, infolgedessen ebenso 14 nicht mehr auf dem Sextakkord

[1]) In diesem III. Abschnitt hat übrigens Reger selbst für öffentliche Aufführungen eine Kürzung zugestanden, wodurch also Buchstabe 25 (Seite 70 der Partitur) bis zum Eintritt des ANDANTE SOSTENUTO (S. 86), d. i. vom Eintritt des Themas 11 bis zu dem des Themas 17 in *A*-dur, wegfällt.

von *As*, sondern von *F*-dur, usf. Es folgen auch noch einmal die chromatisch hinaufgetriebenen Stöße des Rufthemas 2, dann die Haltung der Streicher *ppp* auf den Sextakkord von *Dis*-dur, wieder die Stöße und die Haltung auf dem Sextakkord von *E*.

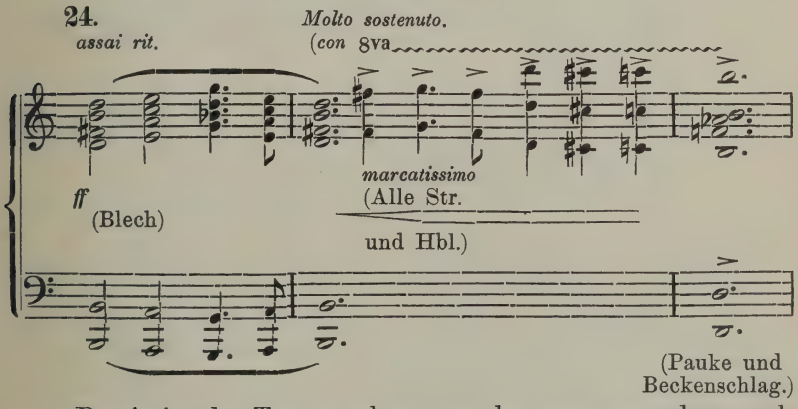
Hierauf beginnt, nach vier Takten ALLEGRO AGITATO, die gleichsam zum Schlusse hasten:

23.



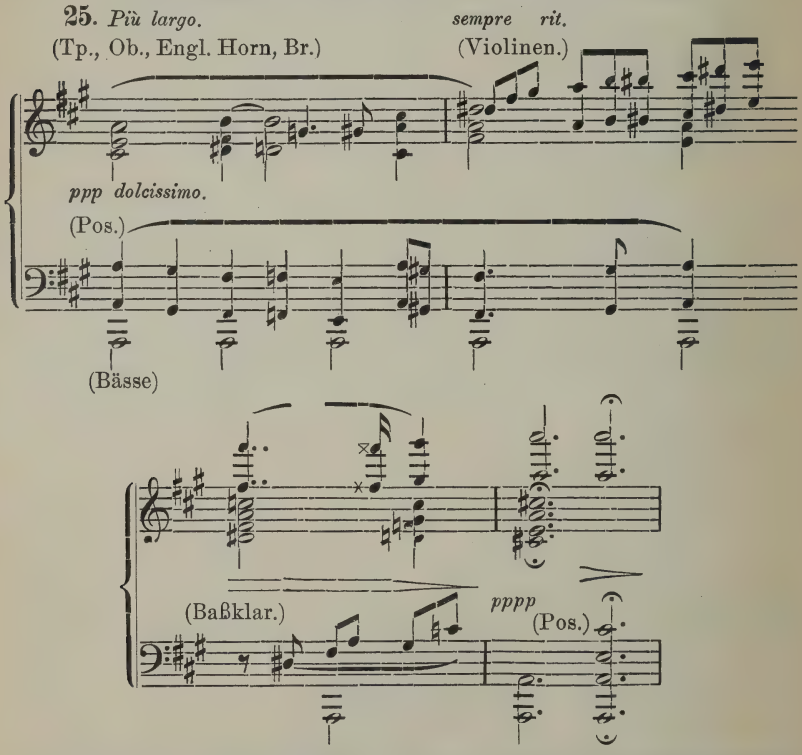
die für Reger so überaus charakteristische retardierende Vorbereitung zum Schluß: im vollsten Glanz der Blechbläser türmt sich noch einmal das 3. Thema vor unsern Augen auf, und unmittelbar anschließend, von den Streichern und Holzbläsern darüber gestellt, mit einem Beckenschlag abgeschnitten, die Verlangsamung von 4 (in der uns schonbekannten Form, wie nach dem „großen Zwiegespräch", Thema 22):

24.



Damit ist das Tempo schon ganz langsam geworden; noch einmal wird leise das Hauptthema angespielt, dann die das

Schlußthema vorbereitenden Überleitungsakkorde, erst in den tiefen Holzbläsern, dann in gedämpften Hörnern, genau so wie früher (vgl. 16), nur natürlich um eine kleine Terz tiefer versetzt, um die Haupttonart, *A*-dur, zu erreichen.

In dieser ertönt nun das edle Thema 17, länger ausgeführt als das erstemal, mit einem gewaltigen Gipfelpunkt, bei dem die Instrumente des Orchesters um ihre Vorherrschaft zu kämpfen haben, aber gleich wieder besänftigt und beruhigt, von reichen Geigenfiguren umspielt und nach der Höhe zu entschwebend, mit der echt Regerschen harmonischen Schlußwendung:

Dies der Abschluß des großen Werkes, der gewiß dieselbe todheilige Stimmung in uns wachzurufen imstande ist, die den Ausgang einer Shakespeareschen Tragödie umgibt; kein Siegesjubel, keine blendende Apotheose, sondern ein Eingehen in das Reich des Friedens, Versöhnung und Verklärung zugleich.

Joh. Seb. Bachs

Kunst der Fuge

mit in den Notentext eingefügten

Analysen und Bemerkungen

von **M. Ritter,** Seminarlehrer

Preis kartoniert M. 3.—, gebunden M. 3.50

Für den Kunstjünger, der in seinen kontrapunktischen Arbeiten bis zur Fugenkomposition vorgeschritten ist, wird das Studium betreffender Meisterwerke immer ein großartiges Hilfsmittel sein. Wo aber könnte man in der Beziehung reineres Quellwasser trinken als bei Joh. Seb. Bach, der uns in der Mehrzahl seiner Werke das Gewaltigste und Erhabenste kontrapunktischer Kunst hinterließ? Wieviel uns trotz oder auch wegen dieser Tatsache an dem richtigen Verhältnis zu ihm fehlt, das wissen alle Ernstgesinnten. Gerade das vorliegende Werk, **die Kunst der Fuge,** ist lange nicht genügend zum Gegenstand ernsten Studiums gemacht worden. Und doch meinen wir, daß dieses Musterwerk wie kein anderes und besser als manches trockene Lehrbuch geeignet ist, das Verständnis Bachscher Kunst dem Musikstudierenden zu erschließen. Vorliegende Ausgabe bemüht sich, **den rhythmisch-motivischen Aufbau der Fugen unter teilweiser Berücksichtigung der harmonischen Grundlagen klarzulegen,** vermeidet aber eine erschöpfende Darstellung von Form und Inhalt; **sie will den zeitraubenden mechanischen Teil der Analyse dem Schüler geben und weiter ihn anregen, mit Hilfe des Lehrers und des obigen Werkes in das Wesen des strengen Satzes kräftig erfolgreich einzudringen.**

Darum wird die Ausgabe auch den Organisten und allen, die sich auf den Seminaren auf dieses Amt vorbereiten, von Nutzen sein können.

Ich finde diese Edition über alle Maßen vorzüglich und empfehlenswert. Die enorm fleißige und genaue, durch nichts zu übertreffende Analysierung und Bezeichnung wird dem Musikbeflissenen eine wahre Fundgrube der Erziehung und der Erbauung sein, das Riesenwerk von Joh. Seb. Bach tritt einem so recht klar vor Augen . . . Ich kann hiermit Ihre Ausgabe der Kunst der Fuge aufrichtig und wärmstens empfehlen.

Berlin, 20. März 1910. G. Lazarus,
Direktor von Prof. E. Breslaurs Konservatorium.

Elementar-Schulbuch der Harmonielehre

von Dr. phil. et mus. **Hugo Riemann,**
Prof. der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

200 Seiten. Preis brosch. 3 M., in Schulband geb. 3.50 M.

Was speziell die Anlage des vorliegenden Buches anbelangt, sind alle Partien der gesamten Harmonielehre sorgfältig behandelt worden, so daß das Buch als echtes und brauchbares Schul- und Unterrichtsbuch zu nennen ist.
(Urania.)

Die hier dargebotene Musiklehre stellt sich ganz auf eigene Füße und verschont den Elementarschüler mit unnützem, verwirrendem Ballaste. Wir stehen nicht an, diese sehr praktische Harmonielehre zu empfehlen.
(Der katholische Kirchensänger.)

Eines Vorzuges darf sich die Theorie Riemanns rühmen: daß sie den Schüler in die Tiefe des Harmoniewesens geleitet, während ihn die alte Praxis an der Oberfläche festhielt. (Österr.-ungar. Musiker-Ztg.)

Gesammelte Studien

zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik

(Riemann-Festschrift) Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern.

Herausgegeben von Dr. **Carl Mennicke.**

43 Beiträge von namhaften deutschen, italienischen, französischen, spanischen, englischen, russischen und polnischen Musikgelehrten.

Mit Porträt und Musikbeilagen.

Gr. 8°. 564 Seiten. — Preis broschiert 12 M., gebunden 13,50 M.

Hervorragende Musiker und Musikschriftsteller zeichnen als Verfasser dieser mit großer Sorgfalt und viel Geschmack getroffenen Auswahl von Studien, die für den gebildeten Musiker von großem Interesse sind; alles gediegene, ernst-wissenschaftliche Arbeiten, die, unterstützt von Notenbeispielen, mannigfache Aufklärungen bringen und mancherlei bedeutsame Anregungen zu weiterem Forschen geben. Der Herausgeber des verdienstvollen Sammelbandes hat selbst eine ausführliche Abhandlung über R. Strauß' Elektra geliefert, die das Vortrefflichste ist, was über diesen Gegenstand geschrieben wurde. Der von der Verlagshandlung aufs vornehmste ausgestattete Band mit seinen gehaltvollen Studien und originalen Forschungen, die ihm einen dauernden Wert verleihen, ist ein lebendiges und charakteristisches Zeugnis der heutigen Musikwissenschaft; ein reichhaltigeres und wertvolleres Gedenkbuch ist wohl noch nie zuvor einem allseitig hochgeschätzten Gelehrten und vielgeliebten Lehrer dargeboten worden.

Zur Geschichte des Orgelspiels

vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts.

Von **A. G. Ritter.**

2 Bände. 4°. (Text und musikalische Beilagen.)
Broschiert 20 Mark, solid gebunden 23 Mark.

Immenser Fleiß und profundes Wissen haben sich hier vereinigt, um ein in seiner Art unerreicht dastehendes Werk zu schaffen, das **mit Unterstützung des Königl. Preuß. Kultusministeriums** veröffentlicht wurde. Ritters Geschichte des Orgelspiels ist von der Kritik in wahrhaft glänzender Weise aufgenommen worden. Es ist ein unentbehrliches Werk für viele Musiker.

Ein monumentales Werk von größter Bedeutung!

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 455 3